Hochhemser.

Wendet sich die Plastik and den

Tastsinn?

BF275
H682

Photomount
Pamphlet
Binder
Gaylord Bros. Inc.
Makers
Syracuse, N. Y.
PAT. JAN 21, 1908

BF275
H682
Cop. 1

Zeitschrift für Ästhetik und Allg. Kunstwissenschaft, VI, 1911.

X.

Wendet sich die Plastik an den Tastsinn?

Von

Richard Hohenemser.

Obgleich die Ästhetik heute fast allgemein als Zweig der Psychologie behandelt wird, und obgleich sie nur, insofern dies geschieht, Anspruch auf den Namen einer Wissenschaft erheben kann, ist es doch Tatsache, daß die grundlegende und konsequenzenreiche Frage, mit welchen Sinnen wir die verschiedenen Gattungen der Kunstwerke aufnehmen, oder, anders ausgedrückt, an welche Sinne sich diese Gattungen wenden, noch immer nicht mit völliger Sicherheit beantwortet ist. Am verwickeltsten liegt die Sache auf dem Gebiet der Poesie, da hier entschieden werden muß, inwieweit nicht die Sinneswahrnehmungen selbst (gehörte oder gelesene Worte mit oder ohne Rhythmus und Reim), sondern die durch sie erzeugten Vorstellungen den eigentlichen Leib des Kunstwerkes bilden, und welchen Sinnesgebieten diese Vorstellungen angehören können. Doch auch hinsichtlich der bildenden Kunst ist ein Streit möglich, da sie zwar in ihrem ganzen Umfang dem Gesichtssinn, aber in einzelnen Gattungen, zum mindesten äußerlich, auch dem Tastsinn zugänglich ist.

So konnte schon Herder, dem es mit der psychologischen Behandlung der Ästhetik bereits ernst war, auf den Gedanken kommen, die Plastik im Gegensatz zur Malerei für den Tastsinn in Anspruch zu nehmen. »Alles,« so behauptet er, »was Schönheit einer Form, eines Körpers ist, ist kein sichtlicher, sondern ein fühlbarer Begriff; im Sinne des Gefühls also muß jede dieser Schönheiten ursprünglich gesucht werden« [1]). Bekanntlich sagte man im 18. Jahrhundert, wie es noch heute im gewöhnlichen Sprachgebrauch geschieht, statt »tasten« »fühlen«, statt »Tastsinn« »Gefühl«. Aber Herder »vermischte« wirklich, wie Haym gezeigt hat, und wie es J. Cohn treffend ausdrückt, »Gefühl im Sinne von Getast fortwährend mit Gefühl im Sinne inniger

---

[1]) »Viertes kritisches Wäldchen«, Herders Werke, herausgegeben von Suphan, Bd. 4, S. 52. Genauer führt Herder die gleichen Anschauungen in seiner »Plastik« betitelten Schrift aus: Suphan Bd. 8.

gemütlicher Anteilnahme« [1]). Er schreibt nämlich den Tastwahrnehmungen eine zwar dunkle, aber besonders tiefgehende seelische Wirkung zu und ebenso den Gesichtseindrücken, wenn sie in der Art von Tastwahrnehmungen erfolgen, wenn das Auge also etwa eine Statue gleichsam abtastet. Er zieht aus seiner Begriffsbestimmung der Schönheit räumlicher Formen niemals die volle Konsequenz, die Werke der Plastik wirklich durch den Tastsinn wahrnehmen zu lassen, sondern er geht immer wieder von der Betrachtung durchs Auge aus. Nur soll es die Statue durch ihre Körperlichkeit und durch die besonderen Bedingungen des Tastsinns, denen sie der wahre Künstler anpaßt, ermöglichen, daß diese Betrachtung zu einer Art des Betastens werde und daher die gleichen Wirkungen habe wie dieses selbst. So wird das Wort »Gefühl« einerseits auch auf den Gesichtssinn übertragen, anderseits als Bezeichnung der Wirkung des Betastens und des tastenden Sehens verwendet.

Weiter wirft Cohn Herder vor, er verwechsle »den Anteil, welchen der Tastsinn an der Ausbildung der räumlichen Gesichtswahrnehmung hat, mit einer direkten Wahrnehmung der Dinge durch den Tastsinn«. Doch scheint mir dieser Vorwurf der Berechtigung zu entbehren. Freilich betrachtet Herder den Tastsinn als den spezifischen Wirklichkeitssinn, da wir durch ihn Gewißheit über die körperliche Existenz gesehener Gegenstände erhielten. Aber diese Gewißheit erlangen wir doch eben nur durch Tastwahrnehmungen selbst oder durch jenes tastende Sehen; diese würden wir nach Herders Ansicht einem Gemälde gegenüber nicht haben, da wir hier die dargestellten Gegenstände nicht von allen Seiten betrachten können.

Die von Cohn gerügte Verwechslung liegt demnach wohl nicht vor. Dagegen hat Herder so gut wie nichts getan, um seine beiden Arten des Sehens wahrscheinlich und erklärlich zu machen; denn weder erhält man den vollen Eindruck der Statue erst dann, wenn man sie von allen Seiten betrachtet, noch fehlt in den Darstellungen der Malerei der Eindruck der Körperlichkeit. Mit Recht weist Cohn auf Hildebrands Schrift »Das Problem der Form in der bildenden Kunst« hin, worin gezeigt sei, »daß der Plastiker ebensogut wie der Maler ein geschlossenes Raumbild erstrebt, und daß er das Bild sogar auf eine gewisse Ferne berechnet«. Ja, Hildebrand lehnt die Forderung, daß eine Statue von jedem beliebigen Standpunkt aus gesehen künstlerisch wirken müsse, mit Entschiedenheit ab und hält den Schüler an, den Stein so zu behauen, daß er stets ein flächen-

---

[1]) R. Haym, J. G. Herder, 2. Bd., 1885, S. 70. J. Cohn, Allgemeine Ästhetik, 1901, S. 96.

haftes Bild vor sich habe. Demnach gibt er der reliefartig vorspringenden Statue vor der voll ausgehauenen den Vorzug und erklärt, die griechischen Götterbilder hätten in den Tempeln in Nischen gestanden, seien also nicht von allen Seiten sichtbar gewesen.

Über das tastende Sehen Herders kann man also wohl zur Tagesordnung übergehen. Dagegen wird die wichtigste Frage, die an seine Gedankengänge anzuknüpfen wäre, die Frage nämlich, ob der Tastsinn zur Vermittlung ästhetischer Eindrücke überhaupt befähigt ist, in der direkt gegen Herder gerichteten Polemik, die ich übrigens nur bei Haym und Cohn finde, mit keinem Worte berührt.

Von ganz anderen Voraussetzungen als Herder ausgehend, gelangte Zimmermann dazu, den Tastsinn als das eigentliche Organ zur Aufnahme des plastischen Kunstwerkes zu betrachten. Ihm, dem hervorragendsten Vertreter der sogenannten formalen Ästhetik, erschien jede geschlossene Form, wo sie sich auch immer zeigte, als ästhetisch wertvoll, und indem er der seltsamen Neigung der metaphysischen Ästhetik folgte, die Künste in einer stufenweise aufsteigenden Reihe anzuordnen, sah er in der Skulptur als in der Kunst, welche dem Tastsinn wahrnehmbare Formen schafft, die erste Objektivierung des Schönen [1]). Gerade in dieser scheinbaren Folgerichtigkeit erblickt Fr. Th. Vischer in seiner großen Abrechnung mit dem ästhetischen Formalismus einen Beweis für die Hinfälligkeit des ganzen Systems; denn den Tastsinn als Vermittler ästhetischer Eindrücke zu betrachten, erscheint ihm durchaus widersinnig. Er sagt:

»Gerade die Skulptur ist recht eine Kunst, den Formalismus zu widerlegen. Flächen von wellenförmigem Umriß, teilweise an das Ebene streifend, wieder in das Runde verlaufend, mögen angenehm für das Auge, noch angenehmer für die tastende Hand sein, eine ideale Lust kann ihr Anblick nur bewirken, wo sie so zusammentreten, als Oberfläche eines geschlossenen Ganzen, eine solche in sich zurückkehrende Einheit bilden, daß sie kompaktes, individuelles Leben ausdrücken« [2]).

Das ist gegen den Formalismus im allgemeinen gesagt, falls die landläufige Auffassung, daß er die bloße Form ohne weiteres als das ästhetisch Wirksame betrachte, zutrifft, worüber eine eingehende Untersuchung anzustellen vielleicht nicht überflüssig wäre. Warum aber sollte der Tastsinn nicht ebensogut »kompaktes, individuelles Leben« vermitteln können, wenn es überhaupt in dem Kunstwerk liegt, wie der Gesichtssinn, da es ja nach Vischer auch für diesen sowohl An-

---

[1]) Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, Bd. 2, 1865, S. 483 f.
[2]) Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge, neue Folge, Heft 6, 1873, S. 32.

genehmes als auch Schönes gibt? Hierfür, also für den absoluten Ausschluß der Tastwahrnehmungen aus dem ästhetischen Gebiet, gibt Vischer vorher einen Grund an. Wieder ist es zweckmäßig, die ganze Stelle wörtlich anzuführen:

»Der Mut, womit es Zimmermann hier darauf wagt, den Leser zu erheitern, ist mir willkommen, weil dieses Beispiel so gründlich zeigt, wohin das reine Formprinzip in ganzer Folgerichtigkeit führt: Zur Aufnahme eines Sinnes unter die ästhetischen Organe, der in seiner Sonderung vom Gesichtssinn stoffartige Reize notwendig mit sich führt und nur mittelbar, wie er gleichsam als Reminiszenz seiner eigentlichen Funktionen in der Gesichtswahrnehmung mit enthalten ist, eine Rolle im Gebiete der Anschauungen spielen kann, welche von einer Lust begleitet sind, die ebenso ideal als sinnlich ist.«

Gemeint ist also, daß die mit den Tastwahrnehmungen verbundenen stoffartigen oder, wie Vischer an einer anderen Stelle besser sagt [1]), rein sinnlichen Reize die zur ästhetischen Wirkung erforderliche ideale Lust unmöglich machen. Statt »Reize« würden wir heute »Empfindungen« sagen. Die Empfindungen des Tastsinnes sollen also im Gegensatz zu denjenigen des Auges die Eigentümlichkeit besitzen, uns im Sinnlichen festzuhalten und uns eben damit die Erfassung des seelischen Gehaltes des Kunstwerkes zu verwehren.

Diese Anschauung findet sich bei fast allen Ästhetikern, welche den Tastsinn zu bewerten versuchten, wieder, und zwar sowohl vor als auch nach Vischer [2]). Doch tritt sie in zwei Modifikationen auf.

Hegel und Hartmann stellen den Tastsinn auf gleiche Stufe mit Geruch und Geschmack, indem sie außer acht lassen, daß er uns Gestalten, also räumliche Verhältnisse vermittelt. Nach Hegel halten uns die Tastwahrnehmungen darum im Sinnlichen fest, weil sie es »mit dem Materiellen als solchem und den unmittelbar sinnlichen Qualitäten desselben zu tun haben«, wie Wärme, Glätte, Härte, Schwere, welche keine anderen als sinnliche Verhältnisse ergeben [3]). Nach Hartmann ergeben die das Gefühl des Angenehmen oder Unangenehmen auslösenden Empfindungen der niederen Sinne überhaupt keine geordneten Verhältnisse; daher »bleiben sie der Realität der Erregungsursachen unentrinnbar verhaftet« [4]).

---

[1]) Ebenda, Heft 5, S. 58, wo er die gleichen Gedanken ausspricht.

[2]) K. Groos freilich legt dem Tastsinn wie allen sogenannten niederen Sinnen ästhetischen Wert bei, hat es aber versäumt, die Konsequenzen für die Plastik zu ziehen. Vgl. Der ästhetische Genuß, 1902.

[3]) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, herausgegeben von Hotho, 1835, Bd. 1, S. 51, Bd. 2, S. 253.

[4]) E. von Hartmann, Philosophie des Schönen, 1887, S. 72.

Nach der anderen Modifikation liegt der Hinderungsgrund für die Überschreitung des sinnlichen Eindrucks in der Natur der Tastempfindungen selbst. Schon Schiller scheint dieser Gedanke vorzuschweben, wenn er sagt: »In dem Auge und dem Ohr ist die andringende Materie schon hinweggewälzt von den Sinnen, und das Objekt entfernt sich von uns, das wir in den tierischen Sinnen unmittelbar berühren« [1]). Natürlich ist nicht die bloße Tatsache der unmittelbaren Berührung ausschlaggebend, sondern der Eindruck, den die mit der Berührung verbundenen Tastempfindungen in uns hervorrufen. Aber Schiller hat hier einen äußeren, gleichsam physikalischen Grund angeführt, während er offenbar einen psychologischen meinte. Wenn er fortfährt: »Was wir durch das Auge sehen, ist von dem verschieden, was wir empfinden; denn der Verstand springt über das Licht hinaus zu den Gegenständen«, so führt er damit wieder eine äußere Tatsache an, die aber diesmal der psychologischen Bedeutung entbehrt; denn hielten uns die Lichtempfindungen in gleicher Weise wie die Tastempfindungen im Sinnlichen fest, so würde sie auch der Umstand, daß es uns beim Sehen in der Regel nicht auf sie, sondern auf die beleuchteten Gegenstände ankommt, zur Vermittlung ästhetischer Eindrücke nicht ohne weiteres geeignet machen. Ist z. B. eine Statue von so grellem Licht beleuchtet, daß uns die Augen schmerzen und wir bei dieser Empfindung festgehalten werden, so ist, auch wenn wir die Form der Statue erkennen, doch der künstlerische Genuß ausgeschlossen. Gleichsam als Fazit seiner Erwägungen fügt Schiller den Satz bei: »Der Gegenstand des Takts ist eine Gewalt, die wir erleiden; der Gegenstand des Auges und des Ohrs ist eine Form, die wir erzeugen.« Bekanntlich versteht er unter Form alles dasjenige, was wir aus unserem eigenen Inneren heraus mit Notwendigkeit zu den rein sinnlichen Eindrücken hinzufügen. In diesem Sinne ist seine Entgegensetzung falsch; denn auch zur Erfassung einer Gestalt durch den Tastsinn ist Synthese einzelner, sagen wir punktueller Empfindungen erforderlich, die sich auf Grund der a priori in uns liegenden Fähigkeit, gewisse Gattungen von Empfindungen räumlich anzuordnen, mit Notwendigkeit vollzieht. Richtig ist die Entgegensetzung insofern, als uns die Tastempfindungen, obgleich sie sich zu räumlichen Formen kombinieren, eben doch gleichzeitig in der Sinnlichkeit festhalten, so daß wir beim Tasten im Vergleich zum Sehen und Hören wirklich »eine Gewalt erleiden«.

Die Gebundenheit der Tastempfindungen an unsere Leiblichkeit bezeichnet J. Cohn treffend, wenn er sagt, daß vitale Reaktionen durch

---

[1]) Schiller, Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, Nr. 26.

dieselben fast ebenso stark ausgelöst würden wie durch Geruchsempfindungen. Am tiefsten in die Natur des Tastsinnes, soweit es sich um die Beantwortung der Frage nach seinem ästhetischen Wert handelt, ist jedoch bis jetzt wohl Volkelt eingedrungen [1]). Mit Recht weist er nachdrücklich darauf hin, daß wir bei jeder Berührung nicht nur den berührenden Gegenstand, sondern gleichzeitig auch die berührte Stelle unseres Körpers empfinden, während wir neben Licht- und Schallempfindungen in der Regel nicht noch Organempfindungen haben. Am klarsten wird der Unterschied, wenn man bedenkt, daß wir, sobald wir mit dem Finger eine Stelle unseres Körpers berühren, die berührende und die berührte Stelle mit gleicher Deutlichkeit empfinden. Da unser Körper zu unserem empirischen Ich gehört, wie es im Augenblick beschaffen ist, so hindert uns sein Bewußtwerden an der ästhetischen Betrachtung und damit am künstlerischen Genuß; denn es macht es unmöglich, in das im Kunstwerk liegende Leben uns einzufühlen, d. h. dieses Leben in uns zu erzeugen und es gleichzeitig als im Kunstwerk objektiviert mitzuleben. Hierzu ist die völlige Ausschaltung des empirischen Ich aus unserem Bewußtsein erforderlich; denn was in uns lebendig werden und uns einzig ausfüllen soll, ist derjenige Teil unserer Persönlichkeit, welchen uns der Künstler zu objektiver Anschauung bringen, welchen er uns im Kunstwerk erleben lassen will. Demnach stände der Tastsinn hinsichtlich seines ästhetischen Wertes oder vielmehr Unwertes doch mit Geruch und Geschmack auf gleicher Stufe.

Zum Beweis für seine Unfähigkeit, das plastisch Schöne zu vermitteln, hat Cohn das Zeugnis von Blinden herangezogen. In der Tat werden selbst diejenigen Blinden, welche es in der Nachbildung von Vasen, Köpfen usw. zu hoher Vollkommenheit gebracht haben, nicht behaupten, beim Betasten eines plastischen Kunstwerkes einen wahrhaft ästhetischen Genuß zu haben, einen Genuß, der sich mit dem durch Musik oder Poesie erzeugten irgendwie vergleichen ließe. Wenn sich ein blinder Autor so ausdrückt: »Der Gedanke vollends, Blinde durch Betasten eines Gesichtes Menschen erkennen oder gar ihre Seelenzustände aus ihrem Mienenspiel erschließen zu lassen, ein Motiv, das zur Erzielung besonderer Effekte mehrfach in Theaterstücken verwendet wurde, ist einfach ein Unding« [2]), so denkt er zweifellos daran, daß ja der Blinde ebensowenig wie der Sehende weiß, wie sich ein fremdes Gesicht oder gar ein freundliches, zor-

[1]) Volkelt, Der ästhetische Wert der niederen Sinne, Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, Bd. 29. Hier findet man auch eine fast vollständige Übersicht über die einschlägige Literatur.

[2]) Fr. Hitschmann, ebenda, Bd. 3, S. 392.

niges usw. Gesicht anfühlt. Weder der Sehende noch der Blinde hat es nötig, seine Erfahrungen über den Zusammenhang zwischen unserem Innenleben und unseren Äußerungen mittels des Tastsinnes zu sammeln. Ersterer hat dazu Auge und Ohr, letzterer dieses allein. So fehlen beiden die unzähligen Tasterfahrungen, welche erforderlich wären, um das in einer Statue liegende Leben mittels des Tastsinnes zu erfassen.

Unseren psychologischen Erwägungen zum Trotz, in welchen, wie gesagt, die meisten Ästhetiker übereinstimmen, und entgegen der bisherigen Erfahrung versichert uns nun Helen Keller, welche des Gesichts- und des Gehörssinns völlig beraubt ist, daß ihr das Betasten plastischer Kunstwerke einen hohen und unmittelbaren Genuß gewähre. Es ist ihr vollkommen klar, daß man ihrer Behauptung skeptisch gegenüberstehen wird, und darum sucht sie dieselbe von allen Seiten zu erhärten. In der Tat schließen ihre Ausführungen jeden Zweifel über die Richtigkeit ihrer Selbstbeobachtungen aus. Es liegt keine Selbsttäuschung vor, etwa eine Verwechslung des künstlerischen Genusses mit der intellektuellen Freude am Erkennen des Dargestellten, oder ein Hineinlegen anderweitig erworbenen Wissens in die Statue auf Grund einer einfachen Assoziation zwischen dem Namen der Statue und jenem Wissen, sondern es handelt sich um ein wirklich ästhetisches Genießen. Hören wir zunächst, wie uns Helen Keller diese ihre Befähigung beschreibt:

»*Doubtless it will seem strange to many that the hand unaided by sight can feel action, sentiment, beauty in the cold marble; and yet it is true that I derive genuine pleasure from touching great works of art. As my finger tips trace line and curve, they discover the thought and emotion which the artist has portrayed. I can feel in the faces of gods and heroes hate, courage and love, just as I can detect them in living faces I am permitted to touch*« [1]).

So drückt sich wohl niemand aus, der den Gehalt des Kunstwerkes nicht in unmittelbarer Betrachtung erlebt. Etwas später wird über einen Fall berichtet, in welchem eine Selbsttäuschung eigentlich undenkbar ist. Darum lasse ich auch diese höchst merkwürdige Stelle hier folgen:

»*I have been permitted to touch the face and costume of Miss Ellen Terry as she impersonated our ideal of a queen; and there was about her that divinity that hedges sublimest woe. Beside her stood Sir Henry Irving, wearing the symbols of kingship, and there was majesty of intellect in his every gesture and attitude and the*

[1]) Helen Keller, *The Story of my life,* 1905, S. 126.

royalty that subdues and overcomes in every line of his sensitive face. In the king's face, which he wore as a mask, there was a remoteness and inaccessibility of grief which I shall never forget.«

Daß es sich hier um lebende Personen und nicht um Statuen handelt, tut nichts zur Sache. Man wird nicht glauben wollen, Helen Keller habe vorher irgendwie wissen können, daß die Darstellung unseres Ideals einer Königin und eines Königs geradeso und nicht anders ausfallen werde. Was sie empfand, war so originell und so tief, daß es wohl nur im Moment der Betrachtung der beiden großen Künstler in ihr lebendig werden konnte: die Königin in jener Göttlichkeit, welche das erhabenste Leid umgibt, der König voll Majestät des Geistes, voll Herrscherwürde, vor der sich jeder beugt, und doch auch er erfüllt von tiefstem Leid, das er aber nicht zur Schau trägt, sondern männlich in sich verschließt. Was die beiden bewegt, und zwar dauernd bewegt, ist ganz offenbar das Mitgefühl mit den Schmerzen ihrer Untertanen, das Bewußtsein, daß auch sie trotz ihrer Machtfülle nur die wenigsten Wunden heilen können. Wie ist es nun erklärlich, daß ein derartiges Sichversenken in das Kunstwerk, ein derartig tiefstes und feinstes Erfassen seines Gehaltes durch den Tastsinn vermittelt werden kann? Den wichtigsten Teil der Antwort auf diese Frage enthält eine Stelle in Helen Kellers Schrift »Dunkelheit«, die mir leider nur in deutscher Übersetzung vorliegt. Dort sagt sie, nachdem sie von dem Eindruck gesprochen hat, den die Hände ihrer Freunde in ihr hervorrufen:

»Man sagt mir, die Worte, die ich soeben niedergeschrieben habe, seien keine Beschreibung von den Händen meiner Freunde, sondern legen ihnen ganz einfach nur die freundlichen Eigenschaften bei, von denen ich wisse, daß sie sie besitzen, und die von der Sprache in abstrakten Wörtern wiedergegeben werden. Diese Kritik will besagen, daß ich nicht die ursprüngliche Wahrheit des von mir Gefühlten wiedergebe. Aber, wie geben denn Beschreibungen in Büchern, die ich las, und die von sehenden Menschen geschrieben sind, den sichtbaren Ausdruck eines Antlitzes wieder? Ich lese, ein Antlitz sei streng oder freundlich, es sei voll von Geduld, von Intelligenz, es sei anmutig, lieblich, edel, schön. Habe ich nicht ebensogut ein Recht, diese Wörter bei der Beschreibung des von mir Gefühlten zu gebrauchen, wie du sie bei der Beschreibung des von dir Gesehenen verwendest? Sie drücken getreulich aus, was ich in der Hand fühle. Körperliche Eigenschaften kommen mir selten zum Bewußtsein, und ich erinnere mich nicht, ob die Finger einer Hand kurz oder lang sind, ob ihre Haut feucht oder trocken ist. Ebensowenig kannst du ohne eine ganz bewußte Anstrengung dir die Einzelheiten eines Ge-

sichtes ins Gedächtnis zurückrufen, selbst wenn du es oft gesehen hast, und wenn du dich der Züge erinnerst und sagst, ein Auge sei blau, ein Kinn scharf, eine Nase kurz oder eine Wange eingesunken, so meine ich, es gelingt dir nicht eben gut, den Eindruck, den die Person macht, wiederzugeben, nicht so gut, wie wenn du sofort dem Herzen die wesentlichen moralischen Eigenschaften des Herzens verdolmetschest, seinen Humor, seinen Ernst, seine Traurigkeit, seinen geistreichen Ausdruck« [1]).

Diese Ausführungen lehren uns zweierlei. Vor allem: Helen Keller ist imstande, beim Betasten eines Objekts von denjenigen Empfindungen, welche nicht zur Offenbarung des Gehaltes beitragen, zu abstrahieren. Es kommt ihr nicht zum Bewußtsein, ob die Haut einer Hand feucht oder trocken ist, ja nicht einmal, ob die Finger lang oder kurz sind; denn im Fall des Handreichens erschließt sie nicht aus der Beschaffenheit und Form der Hand das Innenleben des betreffenden Menschen, sondern aus der Art, wie er ihre Hand ergreift, hält, drückt und wieder fahren läßt. Demnach ist es zweifellos, daß sie auch von der Kälte des Marmors und überhaupt von dem Bezug der Tastempfindungen auf die eigene Leiblichkeit zu abstrahieren vermag [2]). Sie wird also nicht im Sinnlichen festgehalten, und zwar darum nicht, weil ihr gewisse durch den Tastsinn wahrnehmbare Eigenschaften des Objekts dessen Innenleben vermitteln, und weil das Interesse für dieses so sehr überwiegt, daß die übrigen Empfindungen beziehungsweise Eigenschaften nicht ins Bewußtsein treten können. Ganz ebenso nimmt man mit dem Auge am Marmorblock die Schwere und Härte des Steines wahr, in der Statue dagegen nur die Formen und mit ihnen das durch sie ausgedrückte Innenleben der dargestellten Person.

Damit ist schon das zweite bezeichnet, was sich aus unserer Stelle ergibt, daß nämlich bei Helen Keller die Einfühlung genau in der gleichen Weise und mit der gleichen Sicherheit erfolgt wie sonst durchs Auge. Wo es sich um Kunstwerke handelt, sind die Eigenschaften, welche diese Einfühlung ermöglichen, in der Regel naturgemäß räumliche Verhältnisse. Hierüber und über den ganzen Vorgang klärt uns Helen Keller selbst mit folgenden Worten auf:

»Jeder Gegenstand ist in meinem Geist mit Eigenschaften verknüpft, die durch den Tastsinn wahrgenommen werden und die, auf unzählige Arten untereinander verbunden, mir eine Empfindung von Kraft oder

---

[1]) Helen Keller, Dunkelheit, deutsch von G. Conrad, o. J., S. 30.

[2]) Zimmermann hat also recht, wenn er für die Vermittlung ästhetischer Eindrücke durch den Tastsinn ein Abstrahieren für erforderlich hält. Aber freilich sagt er nicht, worin dieses Abstrahieren besteht, und unter welchen Bedingungen es eintritt.

von Schönheit oder von Mißverhältnis geben.« Und etwas später: »Was ich Schönheit nenne, finde ich in gewissen Kombinationen aller dieser Eigenschaften. Sie ergibt sich im wesentlichen aus der Fülle gekrümmter und gerader Linien, die an allen Dingen sind« [1]).

Die zum Verständnis plastischer Kunstwerke erforderlichen Erfahrungen hat Helen Keller prinzipiell genau in der gleichen Weise erworben, wie es der Vollsinnige tut, nur durch Tasten statt durch Sehen. Schon als Kind, bevor sie irgendwelchen Unterricht genossen hatte, liebte sie es, stundenlang auf dem Schoß ihrer Mutter zu sitzen und deren Gesicht zu betasten. Sie sammelte also genau wie der Sehende schon in früher Jugend Erfahrungen über die Bedeutung der Gesichtsbewegungen und -stellungen.

Was Th. Lipps, der das Wesen der ästhetischen Betrachtung tiefer ergründet hat als irgend ein anderer, bezweifelt, daß nämlich der Tastsinn »Anlaß zur Einfühlung« gebe, ist demnach durch das Verhalten Helen Kellers erwiesen. Eine Stelle ihrer Ausführungen aber ist noch ganz im besonderen geeignet, das von Lipps geäußerte Bedenken zu widerlegen. Bei Lipps heißt es:

»So gewiß gesehene Formen unmittelbar Impulse zu Bewegungen (zur ‚inneren Nachahmung') in sich schließen, so wenig ist dies, soviel wir wissen, beim Tastsinn der Fall. Genauer gesagt, es liegt nicht in der bloßen Betrachtung der Bilder räumlicher Formen, welche das Betasten von Gegenständen ergibt, unmittelbar der ‚instinktive' Antrieb zum ‚inneren Nachmachen'« [2]).

Damit vergleiche man nun, wie Helen Keller den Eindruck schildert, den eine gerade Linie, und dann denjenigen, den eine Kombination gerader und krummer Linien auf sie ausübt. Die Stelle schließt sich unmittelbar an das zuletzt Zitierte an und lautet:

»Und nun wirst du wohl fragen: ‚Was bedeutet denn die gerade Linie für dich?' Sie bedeutet verschiedenes: Sie ist mir ein Sinnbild der Pflicht. Sie scheint die Eigenschaft der Unerbittlichkeit zu haben, die der Pflicht anhaftet. Wenn ich etwas zu tun habe, das nicht beiseite gesetzt werden darf, so habe ich das Gefühl, wie wenn ich in einer geraden Linie vorwärts ginge, um irgendwo ans Ziel zu kommen oder immerzu weiterzugehen ohne nach rechts oder links abzuschweifen. Das bedeutet die gerade Linie. Um diesen moralischen Nutzanwendungen zu entgehen, möchtest du wohl fragen: ‚Wie fühlt sich denn die gerade Linie an?' Sie fühlt sich an, wie ich mir denke, daß sie aussieht, gerade — ein langweiliger Gedanke,

[1]) Dunkelheit, S. 17.

[2]) Th. Lipps, Ästhetik, Bd. 1, 1903, S. 210. Lipps fügt bei: »Freilich kann darüber schließlich nur der Blinde völlig sicher entscheiden.«

der unendlich weit ausgezogen ist. Gerade Linien haben für den Tastsinn nichts von Beredsamkeit, wohl aber ungerade Linien, oder eine Zusammensetzung von vielen krummen und geraden Linien. Sie erscheinen und verschwinden, sind jetzt tief, jetzt seicht, sind bald abgebrochen, bald in die Länge gedehnt, bald anschwellend. Sie heben und senken sich unter meinen Fingern, sie sind voll von plötzlichen Beschleunigungen und Pausen, nur ihre Mannigfaltigkeit ist unerschöpflich und wundervoll.«

Wenn auch das den ganzen Vorgang mit einem Schlage beleuchtende Wort hier nicht ausgesprochen wird, daß uns nämlich die räumlichen Formen mechanische Kräfte symbolisieren — je nach der inneren Tätigkeit, die wir bei ihrer Wahrnehmung auszuüben gezwungen sind und die wir in sie selbst hineinverlegen —, so ist es doch klar, daß sich Helen Keller nicht so hätte ausdrücken können, wenn diese inneren Tätigkeiten, diese »innere Nachahmung« nicht auch in ihr zustande kämen. Ich bin überzeugt, daß es sich bei aller Wahrnehmung räumlicher Formen durch den Tastsinn nicht anders verhält; denn auch hier ist eine Synthese von Empfindungen, teils von Druck-, teils von Muskel- und Gelenkempfindungen erforderlich, also Sukzession, innere Tätigkeit, deren Art und Richtung durchaus von dem Objekt und der Weise, in der man es betrachtet, bestimmt wird. Wie für den Sehenden, so bedeutet es auch für den Tastenden etwas anderes, und zwar unmittelbar, ohne Reflexion, ob er eine Linie von links nach rechts oder von rechts nach links verfolgt, ob er an einer geraden oder einer krummen Linie herzufahren hat usw. Auch haben wir gesehen, daß Helen Keller, wenigstens solange es sich um verhältnismäßig einfache Gebilde handelt, genau die gleichen Eindrücke empfängt wie der Vollsinnige. Wem wäre der Vergleich der geraden Linie mit einer pflichtmäßigen Handlung oder einem langweiligen Gedanken nicht ohne weiteres einleuchtend? Das ist nur möglich, weil der Anblick der geraden Linie im Sehenden die gleiche Stimmung hervorruft wie in Helen Keller das Betasten derselben. Wie dem Vollsinnigen erscheint ihr die isolierte gerade Linie seelisch arm; dagegen erscheinen ihr Kombinationen aus geraden und krummen Linien unendlich reich.

Wieweit die durch den Tastsinn vermittelte Einfühlung mit der durch das Auge vermittelten Schritt halten kann, wäre nur aus der Erfahrung heraus zu entscheiden. Daß bei Helen Keller die konkrete Einfühlung, d. h. das unmittelbare Erfassen des Innenlebens eines Menschen aus seinen Körperformen bis zu erstaunlicher Tiefe und Feinheit entwickelt ist, so daß sie derjenigen der Sehenden vielleicht nichts nachgibt, wissen wir bereits. Ob ihre allgemeine Einfühlung, d. h. das unmittelbare Erfassen des Spieles der mechanischen Kräfte

aus den räumlichen Formen ebenso ausgebildet ist, ob sie also auch die kompliziertesten Raum- und damit Kräftesysteme ästhetisch aufzunehmen vermag, läßt sich nach ihren bisher vorliegenden Äußerungen nicht sagen. Auch sind ja die Werke der Architektur, in welchen sich das Kräftespiel am verwickeltsten gestaltet, dem Tastsinn in ihrer natürlichen Größe nicht zugänglich. Wieweit sie in verkleinertem Maßstab unter besonders günstigen Umständen ästhetisch wirksam werden könnten, läßt sich, wie gesagt, vorläufig nicht bestimmen.

Das führt uns auf ein anderes Bedenken, das gegen den Tastsinn als Vermittler ästhetischer Eindrücke vorgebracht, aber von Helen Keller gleichfalls widerlegt wurde. Vischer führt neben dem uns schon bekannten Grund für die ästhetische Wertlosigkeit des Tastsinnes auch den an, daß es nicht möglich sei, mittels desselben ein Ganzes in einem Akt zu umspannen [1]). Das gleiche meint offenbar Cohn, wenn er die Tatsache, daß der Blinde »kaum je« ästhetische Freude an seinen Tastwahrnehmungen hat, zunächst so begründet:

»Denn die Auffassung der Gestalt bleibt eine mühsame, das Ding muß befühlt werden, es kann nicht in seiner ruhigen Selbständigkeit stehen bleiben und sich gleichsam von selbst erschließen.«

Dagegen erklärt nun Helen Keller ausdrücklich:

»Natürlich können meine Finger nicht den Eindruck eines großen Ganzen auf einmal gewinnen; aber ich fühle die Teile, und meine Überlegung fügt sie zusammen« [2]).

Da wir uns überzeugt haben, daß es für Helen Keller eine wirkliche ästhetische Einfühlung gibt, so werden wir nicht annehmen können, daß diese Überlegung außerästhetischer Natur sei, daß sie außerhalb der ästhetischen Betrachtung liege. Auch ist es nicht wahr, daß das gesehene Kunstwerk in einem Akt erfaßt werden müsse, falls unter einem Akt ein einziger Blick verstanden wird; ja, in den meisten Fällen wird ein einziger Blick nicht ausreichen. Geschieht dies doch einmal, steht man etwa von einem Gebäude so weit entfernt, daß man die ganze Fassade mit einem Blick erfassen kann, so wird der ästhetische Eindruck doch gesteigert, wenn man das Auge nach rechts und links, nach oben und unten gehen läßt, da bei jedem Blick nur ein verhältnismäßig kleiner Teil der Fassade in den Punkt des deutlichsten Sehens fällt. Das Wesentliche ist also nicht das »Aufeinmal«auffassen, sondern das »Zusammen«fassen zu einer Einheit, und so kann der Tastsinn dem Gesichtssinn in dieser Beziehung nicht prinzipiell, sondern nur graduell nachstehen, indem er weniger

---

[1]) Kritische Gänge, Heft 5, S. 58.
[2]) Dunkelheit, S. 23.

auf einmal erfaßt und den Übergang von einem Teil des Objekts zum anderen nicht so schnell vollziehen kann.

Auch andere Äußerungen Helen Kellers, welche den Verdacht erwecken könnten, daß ihrem künstlerischen Genuß außerästhetische, auf zufälligen Erfahrungsassoziationen beruhende Faktoren beigemischt seien, wird man jetzt richtig beurteilen, so namentlich die prachtvolle Schilderung des Eindrucks, den ein ihr wohl vertrauter Homerkopf auf sie ausübt, eine Schilderung, die nachzulesen man nicht versäumen sollte [1]). Ich will nur noch zwei solcher Äußerungen anführen, da sie mir von prinzipieller Wichtigkeit zu sein scheinen. Einmal heißt es:

»Wenn auch im Vergleich mit dem lebenswarmen, beweglichen Antlitz eines Freundes der Marmor kalt ist und keine Antwort gibt, und wenn auch kein Puls in ihm schlägt, so ist er doch schön für meine Hand. Seine fließenden Kurven und Wendungen sind ein wirklicher Genuß. Nur der Atem fehlt; aber unter dem Einfluß der Phantasie erbebt der Marmor von Leben und wird die göttliche Verwirklichung des Ideals [2]).«

Der Ausdruck »unter dem Einfluß der Phantasie« könnte auf willkürliche Zutaten, also auf ein Überschreiten der ästhetischen Betrachtung hindeuten. Aber, wie um diesen Verdacht zu entkräften, heißt es weiter:

»Die Phantasie verbindet mit jeder Linie und Kurve ein Gefühl, und die Bildsäule, die ich berühre, ist in Wirklichkeit die Göttin selber, die atmet und sich bewegt und bezaubert.«

Die ganze Stelle beweist, was ja eigentlich auch ohne dies selbstverständlich ist, daß dasjenige, was Lipps als ästhetische Negation bezeichnet, nämlich die Tatsache, daß jede Gattung der konkret darstellenden Kunst nur gewisse Seiten des darzustellenden Objektes herausgreift und die übrigen nicht unmittelbar wiedergibt, von dem tastenden Betrachter genau in der gleichen Art überwunden wird wie von dem sehenden. Wie in der Marmorstatue für diesen, äußerlich gefaßt, die Lebensfarbe fehlt, so für jenen die Lebenswärme, und für beide fehlt die Bewegung. Aber in anderer Weise ist das alles doch auch wieder vorhanden; denn die Körperformen allein stellen vor die betrachtende Phantasie einen vollen Menschen, von dem es beispielsweise selbstverständlich ist, daß er atmen und sich bewegen kann.

Sodann spricht Helen Keller davon, daß ihr nicht alle Meisterwerke der Skulptur ohne weiteres gefallen. Als Beispiel führt sie den Torso einer geflügelten Viktoria an und sagt dabei unter anderem:

---

[1]) *The Story of my life,* S. 127.

[2]) Dunkelheit, S. 25.

»Die Gewänder der Viktoria stehen steif nach hinten hinaus und gleichen nicht den Gewändern, die ich selber im Winde fliegen, flattern, sich zusammenfalten und wieder ausbreiten fühlte. Aber die Phantasie füllt diese Unvollkommenheiten aus, und stracks wird die Viktoria eine von Kraft und Geist erfüllte Gestalt, deren Gewänder der Seewind bläht, von deren Schwingen Siegesglanz leuchtet [1]).«

Schon Herder wollte das an den griechischen Statuen häufige Vorkommen der sogenannten »nassen«, d. h. eng am Körper anliegenden Gewänder darauf zurückführen, daß abstehende Gewänder dem Tastsinn einen unangenehmen Eindruck verursachen würden. Natürlich ist diese Erklärung falsch, da, wie wir gesehen haben, das plastische Kunstwerk fürs Auge berechnet ist. Aber auch auf den sehenden Betrachter können in Stein gehauene abstehende Gewänder sehr leicht unangenehm und störend wirken, indem sie ihm nämlich den Widerspruch zwischen der Schwere des Materials und der Leichtigkeit des dargestellten Objekts und eben damit das Material selbst zum Bewußtsein bringen, so daß er notwendig aus der ästhetischen Betrachtung hinaus- und in die Wirklichkeit hineingezwungen wird. Darum ist es ein Unding, Wolken in Stein darzustellen, und darum sind abstehende Gewänder im allgemeinen nur an Miniaturfiguren zulässig, weil sich hier infolge der Leichtigkeit des Materials der Widerspruch nicht geltend macht. An der geflügelten Viktoria nun kommt Helen Keller offenbar ein solches Mißverhältnis zwischen Material und dargestelltem Objekt zum Bewußtsein. Möglicherweise ist es in diesem Fall fürs Auge noch nicht vorhanden. Aber es ist sehr wahrscheinlich, daß es sich dem Tastsinn schon bei geringeren Graden bemerkbar macht. Daß Helen Keller einen solchen Widerspruch zu überwinden vermag, entspricht analogen Vorgängen beim Sehen. Wie oft wird beispielsweise ein Gemälde noch künstlerisch genossen, obgleich man sich nicht darüber täuscht, daß eine Figur darin verzeichnet ist! Wir sind eben imstande, wenn uns das Kunstwerk im großen ganzen in seinen Bann zu zwingen vermag, von einzelnen Unvollkommenheiten zu abstrahieren.

Fassen wir zum Schluß das Ergebnis unserer Betrachtungen zusammen, so können wir etwa folgendes sagen: Wenn auch, wie Vischer und Cohn mit Recht betonen, der Tastsinn bei der Ausbildung der Gesichtswahrnehmungen eine wichtige Rolle spielt, so kann er selbst doch dem Sehenden keine ästhetischen Eindrücke vermitteln; denn er bindet ihn an die Sinnlichkeit, an die Wirklichkeit des Leibes, läßt also keine ästhetische Betrachtung aufkommen, und zudem fehlt

---

[1]) Ebenda, S. 26.

der Anlaß, die zum Verständnis plastischer Kunstwerke nötigen Tasterfahrungen zu sammeln. Genau so verhält es sich beim Blinden. Da er das Innenleben seiner Mitmenschen mittels des Gehöres erfaßt, werden auch ihm die betasteten Körperformen nicht zu Ausdrucksformen, und darum vermag auch er nicht von der sinnlichen Natur der Tastempfindungen zu abstrahieren. Ja, da ihm der Tastsinn Mittel zum Erkennen der körperlichen Wirklichkeit ist, wird er gerade für die Eigenschaften des betasteten Materials besonders empfindlich sein. Gerade umgekehrt wie Helen Keller wird der Blinde sofort bemerken, ob die ihm gereichte Hand trocken oder feucht ist, und im letzteren Falle wird er mit einem intensiven Unlustgefühl reagieren. So wird ihm die Kälte des Marmors vielleicht unangenehm, seine Glätte angenehm sein. Aber ein ästhetischer Genuß ist unter solchen Umständen ausgeschlossen. Nur wenn die Bedingungen so liegen, daß ein Mensch veranlaßt ist, das Innenleben seiner Mitmenschen aus dem Betasten ihrer Körperformen zu erschließen, wird es auch gelingen, von der sinnlichen Natur der Tastempfindungen zu abstrahieren und den Gehalt eines lebenden Menschen oder einer Statue, soweit er sich in den Körperformen ausspricht, künstlerisch zu genießen. Voraussetzung hierzu ist die Fähigkeit, die eigene innere Tätigkeit in das Objekt einzufühlen. Aber diese Voraussetzung trifft im Prinzip für den Tastsinn ebenso zu wie für den Gesichtssinn.

Und nun noch eine methodologische Bemerkung: Die auf den ersten Blick merkwürdige Tatsache, daß die taubblinde Helen Keller, was den Genuß der Plastik betrifft, dem Vollsinnigen näher steht als dem Blinden, ist geeignet, uns der psychologischen Massenbeobachtung gegenüber mißtrauisch zu machen. Eine Umfrage sowohl unter Sehenden als auch unter Blinden über den ästhetischen Wert des Tastsinnes würde voraussichtlich nur negative Resultate ergeben, während uns der einzige Fall Helen Kellers beweist, daß der Tastsinn auch wirklichen ästhetischen Wert besitzen kann. Hier liegen einfach die Bedingungen besonders günstig; denn es ergibt sich kein innerer Widerspruch zu dem Verhalten der Vollsinnigen und der Blinden, d. h. die uns bekannten psychologischen Gesetze lassen uns nirgends im Stich. Die Massenbeobachtung wird in der Regel nichts anderes lehren als die Selbstbeobachtung, da diese ja gewöhnlich mit der Beobachtung des Durchschnittsmenschen zusammenfällt. Das Heil der psychologischen Wissenschaften, also auch der Ästhetik, wird in erster Linie auf der Selbstbeobachtung und auf der Beobachtung anormaler Fälle beruhen, d. h. solcher Fälle, in welchen die im Durchschnitt gegebenen Bedingungen abgeändert sind.

XI.

Ästhetische Perspektive.

Betrachtungen über die Perspektive als ästhetischen Faktor im Flächenkunstwerk; als Beitrag zu einer künftigen allgemeinen Kunstgeschichte.

Von

Ernst Sauerbeck.

(Mit 6 Tafeln und 4 Figuren.)

Vorbemerkung.

Der Ausdruck »ästhetische Perspektive« soll der neue Name für eine neue Sache sein [1]).

Daß der Name, wie es vom Titel zu wünschen wäre, dem Leser gleich einen Begriff von der Sache gebe, wage ich nicht zu hoffen; es wird der Name wohl erst verstanden werden, wenn die Sache verstanden ist. Er kann also höchstens dazu dienen, die Richtung anzudeuten, in der sich das Interesse der folgenden Betrachtungen bewegen wird.

Etwas deutlicher als der Titel weist vielleicht auf diese Richtung der Untertitel hin; mehr als einen Hinweis können aber ein paar Worte überhaupt nicht geben wollen, wird vermutlich auch ein einleitender »Überblick« nicht geben können [2]).

So mag denn hier zum Geleite nur dieses noch gesagt sein, daß der Leser nicht etwa zu befürchten hat, nur in den Vorhöfen der Kunst, um mich eines Bildes von Goethe zu bedienen, verweilen zu dürfen; ohne einige — für manchen wohl etwas frostige — Berüh-

---

[1]) Neu freilich nur in einem gewissen eingeschränkten Sinne, über den im dritten Teil der Abhandlung das Nötige gesagt werden soll.

[2]) Einem Rat des Herausgebers folgend, setze ich versuchsweise einen solchen »Überblick«, d. h. einen kurzen Entwurf der Grundgedanken, aus besonderem Anlaß entstanden, als Einleitung der eigentlichen Abhandlung voran; er ist nicht ein bloßer Auszug, sondern sucht vielmehr, in der ersten Hälfte wenigstens, dem Gegenstand in etwas anderer Weise beizukommen, so wie ich selbst ihm tatsächlich beigekommen bin.

Wer die Meinung des Herausgebers, daß die kurzen, gewissermaßen genetisch-psychologischen Ausführungen rascher zum Verständnis führen, als die längeren, streng systematischen, nicht wird teilen können, dem mag der Prolog als Epilog die Dienste einer »Zusammenfassung«, eines rückschauenden Überblicks leisten.

C.1

BF275 HOHENEMSER, RICHARD.
H682 WENDET SICH DIE PLASTIK AND DEN TASTSINN?

Date Due			

C.1

BF275
H682

AUTHOR HOHENEMSER, RICHARD

TITLE Wendet sich die plastik and den tastsinn.

DATE DUE	BORROWER'S NAME
	Reference Copy